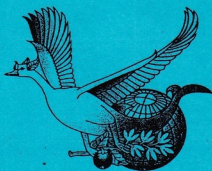


**PARADIGMA PENCIPTAAN KARAWITAN
COKROWASITO, MARTOPANGRAWIT DAN NARTOSABDO**

**Seminar Nasional
"Karawitan sebagai Bahasa Kemanusiaan"**



**Oleh
Bambang Sunarto**

**diselenggarakan oleh
Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta
Yogyakarta, 18 Desember 2010**

**PARADIGMA PENCIPTAAN KARAWITAN
COKROWASITO, MARTOPANGRAWIT DAN NARTOSABDO
Oleh Bambang Sunarto**

A. Pendahuluan

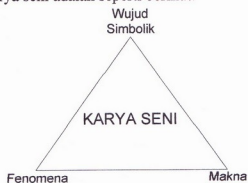
Pada hakikatnya, penciptaan seni pada umumnya dan penciptaan karawitan pada khususnya adalah ilmu, yaitu ilmu pengetahuan penciptaan seni. Penciptaan seni dapat dikatakan sebagai ilmu karena ilmu adalah (1) kumpulan pengetahuan sistematis (Johnstone 1968:80) mengenai realitas (1.a) dunia material dan (1.b) dunia non-material, (2) yang diperoleh melalui aktivitas penelitian yang diusahakan dalam rangka untuk menyusun fakta-fakta di bawah konsep-konsep yang telah dinilai (Bronowski 1959:54). Kumpulan pengetahuan sistematis yang diperoleh melalui aktivitas-aktivitas itu mencakup sudut pandang tertentu tentang hal yang menjadi fokus perhatian (Page 1955:1), dan (3) dihindari dengan menggunakan metode tertentu (Kemeny 1961:175). Ilmu juga dapat dipahami terdiri dari pelukisan dan penjelasan mengenai segi-segi yang dapat dimengerti dari kenyataan yang ditemukan dalam suatu perspektif tertentu (Cantore 1969:2). Jadi, ilmu adalah pengetahuan sistematis yang dirumuskan melalui aktivitas penelitian dengan menggunakan metode yang dapat dipertanggungjawabkan secara rasional.

Pada tanggal 2 Desember 2010, Laksono Tri Handoko, seorang doktor fisika teori penerima Anugerah Kekayaan Intelektual Luar Biasa bidang Ilmu Pengetahuan (2009), penerima *Achmad Bakrie Award for Science* (2008), penerima *The Recognition Award of the e-Government and Services, Asia Pacific ICT Award* (2006), dan penerima *Habibie Award for Basic Science* (2004) berdialog tentang prestasi gemilangnya sebagai peneliti yang telah diraih di TV One dalam acara "Apa Kabar Indonesia" pagi. Saat itu ia memberikan pernyataan menarik dan penting bagi epistemologi penciptaan seni. Katanya, "peneliti itu sama seperti seniman". Tentu, selanjutnya ia menjelaskan letak kesamaannya secara sederhana.

Dalam pandangan Laksono Tri Handoko, antara seniman pencipta dan peneliti adalah sama-sama berkarya, berproses dan menghasilkan karya. Peneliti berkarya, berproses, dan menghasilkan karya penelitian, sedangkan seniman berkarya, berproses, dan menghasilkan karya seni. Jadi tidak salah jika karya seni dianggap identik atau memiliki karakter kualitatif setara dengan karya hasil penelitian.

Hakikatnya wujud karya seni, sesuai dengan pandangan Johnstone (1968) adalah kumpulan pengetahuan yang tersusun secara sistematis. Di dalam karya seni terkandung realitas dunia material dan non-material. Penciptaan seni juga sesuai dengan pandangan Bronowski (1959) dan Page (1955), karena penciptaan seni dilakukan melalui aktivitas nalar, terutama di saat menimbang dan memilih fakta dan konsep artistik untuk digunakan sebagai materi artistik medium ungkap dalam berkarya. Tentu saja ketika nalar bekerja juga melibatkan aspek non-nalar yaitu rasa. Keterlibatan nalar itu sesungguhnya mirip dengan aktivitas penelitian yang dilakukan oleh seorang peneliti. Dikatakan mirip dengan aktivitas penelitian karena aktivitas itu berpijak pada fakta-fakta atau konsep-konsep artistik yang ditimbang-timbang dan dipilih. Fakta dan konsep-konsep artistik itu ada yang dirumuskan sendiri oleh seniman pencipta, namun ada pula yang memanfaatkan fakta atau konsep artistik yang telah ada secara kultural. Seniman pencipta di dalam menyusun karya, dan dalam mengolah fakta dan konsep artistik juga menggunakan metode tertentu.

Karya seni dan penciptaannya pada hakikatnya juga mirip dengan ilmu dalam pandangan Cantore (1969), karena karya seni sering kali berupa pelukisan suatu fakta mengenai segi-segi yang dapat dimengerti dari kenyataan yang ditemukan dalam suatu perspektif tertentu. Memang harus diakui bahwa karya seni bukan merupakan penjelasan mengenai suatu fakta. Karya seni dipahami sebagai pelukisan karena hakikat karya seni adalah realitas konseptual yang memiliki tiga dimensi, yaitu (1) simbol, (2) fenomena, dan (3) makna. Sebagai simbol, karya seni merupakan entitas yang mewadahi ide atau konsep atas objek tertentu. Sebagai fenomena, karya seni merupakan entitas yang mencerminkan gejala, hal-hal yang dirasakan manusia pada umumnya secara nalar, baik yang tergelar di hadapan kesadarannya maupun pancaindranya. Sebagai makna, karya seni merupakan entitas yang mewadahi intensi seniman pencipta yang bersifat linguistik dan/atau non-linguistik terhadap publiknya, entitas yang mewadahi intensi seniman pencipta yang bersifat verbal dan/atau non-verbal terhadap publiknya. Oleh karena itu, hakikat karya seni adalah terdiri dari (1) wujud simbolik, (2) fenomena yang diwadahi oleh wujud simbolik, dan (3) makna wujud simbolik. Apabila digambarkan, hakikat karya seni adalah seperti berikut.



Konstruksi Hakikat Karya Seni

Diadaptasi dari *Semiotic Triangle* Ogden dan Orchid

Sumber: Aminuddin (1997:206), Sobur (2004: 159), Ihlaauw (2004:29), dan Sunarto (2006:45;2010:38)

Setiap ilmu selalu eksis berdasar paradigma tertentu. Sebab, tiada ilmu tanpa paradigma. Oleh karena itu, penciptaan seni sebagai ilmu juga dapat dipastikan eksis dengan paradigma yang menyertainya. Jadi, tiada penciptaan seni tanpa paradigma. Siapapun penciptanya, tidak pernah bekerja tanpa dasar, pola dan orientasi kerja. Dasar, pola dan orientasi kerja seniman dalam berkarya adalah kerangka filosofis atau kerangka teoretis yang berfungsi sebagai *adeg-adeg* seniman pencipta. *Adeg-adeg* dalam berkarya itulah yang di sini disebut sebagai paradigma penciptaan.

Penciptaan seni sebagai ilmu, sebagaimana dijelaskan Sunarto adalah pengetahuan sistematis yang diperoleh atau dirumuskan melalui proses artistik yang dilakukan seniman pencipta dengan menggunakan metode yang boleh jadi rasional, intuitif, atau persepsional. Proses artistik adalah tahap-tahap penciptaan yang dilakukan oleh seniman pencipta yang posisi epistemologisnya mirip dengan proses ilmiah dalam penelitian ilmiah. Proses ilmiah adalah tahap-tahap penelitian ilmiah dengan prosedur, persyaratan, dan asas-asas sebagaimana digunakan para ilmuwan dalam menghasilkan pengetahuan atau ilmu pengetahuan baru. Proses artistik adalah tahap-tahap penciptaan seni dengan prosedur, persyaratan, dan asas sebagaimana digunakan para seniman dalam menghasilkan karya seni (2010:32-33).

Uraian pada paragraf di atas menunjukkan bahwa kegiatan penciptaan seni memiliki kesetaraan atau kesejajaran dengan penelitian ilmiah. Kalimat “memiliki kesetaraan atau kesejajaran” yang dimaksud di sini bukan untuk menyatakan bahwa kegiatan penciptaan seni dan kegiatan penelitian ilmiah adalah dua kegiatan yang sama bentuk dan isi realitas proseduralnya. Kegiatan penciptaan seni dan penelitian ilmiah bagaimanapun juga adalah dua jenis kegiatan yang satu sama lain berbeda. Penelitian ilmiah adalah usaha menemukan dan merumuskan pengetahuan sistematis melalui proses penelitian menggunakan metode yang harus dapat dipertanggungjawabkan secara rasional. Penciptaan seni adalah usaha mengekspresikan nilai-nilai melalui temuan dan rumusan bentuk-bentuk artistik sebagai simbol nilai yang diekspresikan dengan menggunakan metode yang bersifat (1) intuitif-rasional atau (2) intuitif-persepsional.

Perbedaan signifikan antara penelitian ilmiah dengan penciptaan seni terletak pada bagaimana kerangka filosofis atau kerangka teoretis yang menjadi dasar, pola dan orientasi kerja seniman dan peneliti dalam berkarya. Perbedaan itu terletak pada bagaimana mereka membangun paradigma, membangun *adeg-adeg*, karena dalam ilmu pengetahuan penciptaan seni terdapat paradigma penciptaan seni dan dalam ilmu pengetahuan pada umumnya terdapat paradigma penelitian ilmiah. Paradigma atau *adeg-adeg* bagi seniman dan peneliti adalah pegangan dalam berkarya. Seniman pencipta berkarya dengan paradigma atau *adeg-adeg* yang berkembang dalam pemikirannya. Peneliti juga demikian, berkarya dengan paradigma atau *adeg-adeg* yang berkembang dalam pemikirannya pula.

B. Unsur-unsur dalam Paradigma Penciptaan

Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo sebagai seniman pencipta dalam berkarya juga memiliki sifat sebagaimana dimiliki oleh para peneliti dalam dunia ilmu. Mereka berkarya didasari *adeg-adeg* atau paradigma tertentu yang menjadi pola dan orientasi kerja dalam berkarya. Ada sekurang-kurangnya empat unsur penting yang membentuk seorang seniman memiliki *adeg-adeg* atau paradigma dalam berkarya. Empat unsur penting itu adalah; (1) keyakinan dasar, (2) model, (3) konsep, dan (4) metode.

Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dalam berkarya selalu berpijak pada suatu keyakinan yang mendasari setiap penciptaannya. Keyakinan dasar adalah suatu prinsip artistik yang berkembang di dalam pikiran seniman yang dijadikan pijakan dalam berkarya. Keyakinan dasar berkenaan dengan nilai-nilai, oleh karena itu, keyakinan dasar selalu berurusan dengan prinsip nilai kebaikan, kebenaran, dan keindahan. Sebab, denotasi nilai adalah ketiga hal itu. Nilai sebagai keyakinan dasar dalam penciptaan seni adalah alat yang menunjukkan pijakan berfikir sebagai alasan dasar bahwa “pelaksanaan atau keadaan akhir penciptaan seni akan lebih disukai secara artistik dibandingkan “pelaksanaan atau keadaan akhir” yang lain. Keyakinan dasar yang berisi prinsip-prinsip nilai memuat elemen pertimbangan yang membawa ide-ide seniman mengenai hal-hal yang benar, baik, indah dan diinginkan terjadi.

Keyakinan dasar memiliki peran sangat penting dalam dunia penciptaan seni. Sebab, secara umum nilai memengaruhi sikap dan perilaku penciptaan seorang seniman pencipta dalam berkarya. Sikap seniman pencipta dalam penciptaan seni adalah pernyataan evaluatif terhadap objek atau peristiwa penciptaan. Sikap ini mencerminkan perasaan seniman pencipta terhadap sesuatu yang terkait dengan setiap tahap dan detail isi tahapan dalam penciptaan yang dilakukannya. Perilaku adalah cara dan atau gaya

seniman pencipta dalam melaksanakan atau membawakan diri dalam proses penciptaan. Cara dan gaya ini terkait dengan suatu "aksi" dan respon terhadap suatu rangsangan artistik.

Setelah berpijak pada keyakinan dasar yang dipilihnya sendiri, Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dalam berkarya membayangkan ciptaannya berdasarkan suatu model artistik tertentu. Model dalam paradigma penciptaan seni adalah imaji yang berkembang di dalam ide seniman pencipta, terkait dengan seperangkat rancangan struktural bangunan artistik yang hendak dicipta. Model artistik adalah fenomena artistik yang dibayangkan seniman pencipta sebagai realitas yang hendak diwujudkan dalam ciptaan karyanya.

Setelah membayangkan model artistik sebagai seperangkat rancangan struktural yang hendak dicipta, seniman pencipta umumnya mengembangkan konsep. Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo sebagai seniman pencipta juga demikian, yaitu menginterpretasi makna atas fenomena artistik yang dibayangkan dan yang hendak diwujudkan. Hakikat konsep dalam penciptaan seni adalah "penjelasan atas konsepsi artistik berikut persepsi atau hal-hal yang tampak pada kesadaran komposer, yang diwakili atau dipresentasikan melalui simbol artistik yang hendak dicipta oleh komposer atau seniman pencipta" (Sunarto 2010:38). Hakikat simbol artistik yang hendak dicipta oleh komposer atau seniman pencipta adalah model atau rancangan karya. Oleh karena itu, konsep penciptaan seni adalah manifestasi rancangan karya yang berupa model artistik beserta gambaran tentang makna dan fenomena atas model atau rancangan karya yang dibayangkan, yang dipersepsi, dipahami dan hendak dikreasikan menjadi karya seni. Jadi, konsep adalah identifikasi fenomena artistik yang diabstraksi di dalam model, dan yang memiliki kaitan dan tidak dapat dipisahkan dengan model yang dibayangkan oleh seorang pencipta karya seni.

Setelah memiliki pijakan berupa keyakinan dasar, model dan konsep penciptaan, seniman pencipta membutuhkan unsure paradigma lain untuk melengkapi kinerja penciptaannya, yaitu metode. Tak dapat disangkal bahwa Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo juga menggunakan metode penciptaan yang khas dan tipikal. Sunarto mengatakan bahwa "Metode secara umum adalah cara atau alat untuk mewujudkan suatu maksud. Pembentukan eksistensi metode harus tunduk kepada konsep, karena konsep berisi tujuan penciptaan karya" (2010:40). Oleh karena itu, di dalam penciptaan seni yang disebut metode adalah cara, atau alat prosedural untuk mewujudkan model dan konsep penciptaan terwujud menjadi karya seni.

Tidak dapat disangkal bahwa Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo adalah seniman-seniman besar karawitan yang telah memproduksi banyak karya. Sedemikian rupa banyaknya karya sehingga kesempatan yang sekelumit ini tidak mungkin cukup untuk mengelaborasi paradigma seluruh karya yang mereka cipta satu demi satu. Tak cukup waktu pula untuk mengelaborasi seluruh unsur paradigma penciptaan yang menjadi *adeq-adeq* mereka bertiga. Oleh karena itu, paper ini hanya akan mengelaborasi paradigma mereka bertiga secara umum, yang boleh jadi akan bertemu di setiap karya yang telah mereka cipta. Terutama dari aspek (1) keyakinan dasar, (2) model, dan (3) metode penciptaan. Aspek konsep dalam paradigma penciptaan memerlukan waktu khusus dan cukup, dan memerlukan penelitian yang lebih mendalam sehingga tidak mungkin dihadirkan dalam paper dan diskusi ini.

C. Keyakinan Dasar

Hakikat keyakinan dasar adalah acuan pemikiran yang dipercayai baik dan benar dalam menghasilkan nilai artistik suatu penciptaan karya seni. Keyakinan dasar identik dengan asumsi dasar dalam paradigma ilmu pengetahuan sosial budaya (Sunarto 2010: 33; Ahimsa-Putra 2007: 8; 2008: 6-7). Karya-karya Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo, secara sekilas tampak tercipta berdasarkan suatu keyakinan yang mirip satu sama lain. Artinya, mereka bertiga dalam berkarya menggunakan acuan pemikiran tentang nilai artistik atau konsep nilai estetika yang tidak memiliki perbedaan signifikan.

Karya-karya mereka bertiga umumnya memiliki ciri khas berupa karakter artistik yang cenderung kepada estetika klasik. Estetika klasik adalah suatu pandangan tentang keindahan yang bersifat metafisis dan fungsional. Bersifat metafisis karena keindahan dalam pandangan ini identik dengan kebenaran dan kebaikan. Bersifat fungsional karena estetika dalam perspektif penciptaan keindahan wajib memiliki kaitan dengan kesenangan, kesesuaian, kebenaran, dan keadilan. Estetika klasik, dalam ilmu filsafat dipahami sebagai estetika yang digagas oleh tiga filsuf besar, yaitu Socrates, Plato dan Aristoteles (Parmono 2009: 9-11).

Dalam pandangan Socrates (469-399 SM), keindahan sejati ada di dalam jiwa, sedang raga atau bentuk hanyalah wadah yang membingkai keindahan. Keindahan bukan sifat tertentu dari objek melainkan realitas bersifat kejiwaan yang ada di balik objek (Parmono, 2009:11; <http://plato.stanford.edu/entries/socrates/>). Socrates beranggapan bahwa hakikat keindahan adalah entitas artistik yang tidak dapat dipisahkan dengan persoalan moral (<http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/socrates.html>).

Bagi Plato (± 428-347 SM), keindahan pada bentuk yang terindera adalah keindahan tahap pertama. Keindahan ini memang telah memberikan kesenangan, tetapi belum merupakan kesenangan yang sempurna. Keindahan yang lebih tinggi adalah keindahan bentuk yang di dalamnya memiliki kandungan moral sehingga membimbing manusia pada kebaikan. Bentuk-bentuk terindera yang telah memberi kesenangan namun tidak memiliki kandungan moral, bagi Plato bukanlah keindahan yang sempurna. Kandungan moral itu hanya dapat eksis jika di dalam objek keindahan terdapat cahaya ilahi.

Pandangan ini melahirkan teori mimesis (<http://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>) bahwa seni adalah imitasi ide keindahan absolute, keindahan sejati atau keindahan ilahi. Keindahan ilahi, yang juga disebut sebagai *divine love esthetic* adalah keindahan yang lengkap, yang menjadi cermin segala sesuatu berasal dan segala sesuatu harus kembali (Asmis 1992: 338-364; <http://science.jrank.org/pages/8188/Aesthetics-in-Asia-India.html>). Keindahan seperti ini adalah cermin kesadaran *sangkan paraning dumadi*, kesadaran konseptual religious yang dalam Islam dirumuskan dalam kalimat *innalillahi wa inna illaihi roji'un*.

Pandangan Aristoteles (384-322 SM), mengenai keindahan adalah kelanjutan dari pemikiran Plato dan Socrates. Baginya keindahan adalah kekuatan yang terdiri dari bermacam unsur yang membuat sesuatu menyenangkan. Liang Gie menggambarkan prinsip keindahan menurut Aristoteles dengan mengatakan "untuk menjadi indah, suatu makhluk hidup dan setiap kebulatan yang terdiri atas bagian-bagian harus tidak hanya menyajikan suatu ketertiban tertentu dalam pengaturan dari bagian-bagian, melainkan juga merupakan suatu besaran tertentu yang pasti" (Liang Gie 1996:41). Jadi, dalam perspektif Aristoteles, keindahan adalah suatu ketertiban dalam suatu besaran atau ukuran tertentu.

Pada prinsipnya, estetika klasik adalah paham keindahan yang identik dengan kebenaran dan kebaikan. Estetika yang memiliki kecenderungan menguatkan kesadaran terhadap keteraturan, ketertiban, etika, dan penghayatan kosmis dengan jiwa yang mendalam. Sifatnya yang identik dengan kebenaran dan kebaikan menunjukkan bahwa pengembangannya memiliki karakter (1) mempertimbangkan moral, (2) sadar terhadap aspek semesta dan keilahian, (3) berusaha teratur dan tertib dalam konstruksi dan makna.

Rupanya estetika yang berkarakter seperti itu adalah dasar keyakinan atau "agama artistik" yang berkembang dalam alam pikiran Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo. Namun, umumnya tidak setiap karya mereka dilekati dengan semua karakter estetika klasik secara simultan, yang menjadi cermin keyakinan dasar mereka bertiga dalam berkarya. Tetapi, sekurang-kurangnya setiap karya memiliki satu karakter estetika klasik. Kalau bukan dilekati karakter (1) pertimbangan moral, dan/atau (2) sadar terhadap aspek semesta dan keilahian, dapat dipastikan memiliki cerminan konsep (3) keteraturan dan ketertiban.

Sesungguhnya, tidak sedikit karya mereka bertiga adalah bagian dari usaha "partisipasi" untuk membawa sesama sadar pada *sangkan praning dumadi*, kepada keagungan Ilahi. Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo seolah-olah berkeyakinan bahwa karya yang ideal adalah karya yang berpijak pada ide-ide yang mengangkat harkat kemanusiaan menuju realitas di luar diri, yaitu ide ke-Maha-Agungan tanpa harus terjebak pada religiositas formal. Mereka bertiga yakin bahwa karya yang baik adalah karya yang menstimulir publik penghayatnya untuk menghayati kehidupan sebagai bagian dari alam dan/atau lingkungan hidupnya. Karya yang baik adalah karya yang cenderung tidak saja menyenangkan, tetapi membangunkan jiwa pada kesadaran keteraturan, ketertiban, etika, dan kekuatan kosmis untuk menopang kehidupan.

D. Model

Jika entitas yang menjadi keyakinan dasar Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dalam berkarya adalah entitas estetika yang bersifat klasik, maka entitas yang menjadi model mereka dalam berkarya adalah konstruksi musikal dalam khasanah garap karawitan konvensional yang berbasis struktur. Betapapun kreativitas mereka bertiga telah jauh merambah entitas musikal yang tidak lazim dalam konvensi karawitan, namun musikalitas yang diwariskan lebih banyak yang menggunakan rancang bangun konstruksi dasar musikalitas karawitan konvensional yang khas.

Sesungguhnya kekhasan khasanah garap karawitan konvensional yang berbasis struktur terletak pada konstruksi musikal yang terbentuk oleh unsur-unsur (1) penggunaan nada, (2) penggunaan sistem laras, (3) tata-kelola waktu musikal, (4) penggunaan sistem harmoni, (5) vokabuler, dan (6) tata-kelola hubungan vokabuler dan unsur lainnya. Namun, dengan melihat karya-karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dapat diketahui bahwa (1) tata-kelola waktu musikal dan (2) vokabuler yang digunakan menunjukkan adanya karakter yang sama dengan kekhasan karawitan konvensional pada umumnya. Berarti, model yang berkembang dalam imaji artistik Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo adalah konstruksi musikal dengan tipikalitas khasanah garap karawitan konvensional. Berdasarkan pengamatan empiris terhadap karya-karya mereka bertiga menunjukkan bahwa karya mereka memiliki konsistensi dan kesetiaan terhadap tipikalitas garap karawitan konvensional.

Semua bentuk musik karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dikonstruksi dengan menggunakan entitas garap musik karawitan konvensional. Jika dilihat dari aspek tata-kelola waktu musikalnya, tak satu pun karya mereka yang tidak menggunakan tata-kelola bersistem gatra. Tata kelola dengan sistem gatra mengandaikan gatra sebagai “embrio” atau “unit semantik” untuk menjadi titik pijak dalam membangun konstruksi musik. Berpijak dari gatra, lahir balungan-balungan gendhing, dan balungan gendhing adalah entitas musik yang harus digarap melalui proses interpretasi dengan menggunakan vokabuler-vokabuler garap. Berpijak pada gatra, lahir pula irama, yaitu pelebaran dan penyempitan gatra, yang pada kenyataannya membawa konsekuensi perubahan waktu musik.

Bentuk konstruksi musik karya-karya Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo ditentukan dengan basis struktur. Bentuk dan/atau struktur dalam khasanah garap karawitan konvensional adalah pembatasan dan pemberian aksentuasi yang secara empiris dilakukan dengan penempatan instrumen-instrumen struktural seperti *kethuk-kempyang*, *kempul*, *kenong*, dan *gong*. Dalam perjalanan waktu atau perjalanan pulsasi yang terbingkai dalam gatra-gatra, instrumen-instrumen struktural ditempatkan secara terpola dan *ajeg* sehingga menjadi bingkai struktural bangunan musik. Perbedaan bingkai struktural membawa konsekuensi perbedaan bagaimana memperlakukan dalam penggarapannya. Inilah model karya-karya Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo.

Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo di dalam mencipta karya, terutama dalam mengelola tata-kelola waktu musik tidak pernah menggunakan model yang lain. Contoh model yang lain misalnya adalah khasanah garap konvensional musik Barat. Tata kelola waktu musik dalam musik Barat sangat jelas tidak menggunakan sistem gatra, melainkan menggunakan pola ritme. Ritme adalah pola yang *ajeg* dari suatu pukulan dan tekanan dalam perjalanan suatu musik, yang sering kali dirumuskan bentuknya dengan simbol $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ dan seterusnya. Dapat diyakini bahwa mereka bertiga tidak pernah menggunakan model seperti ini untuk mencipta bangunan karya-karyanya.

Dalam membangun konstruksi musik Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo juga tidak menggunakan pendekatan lain. Contoh bentuk konstruksi musik yang lain adalah bangunan musikal yang dikonstruksi tidak berbasis struktur melainkan berbasis ritme. Rancang bangun konstruksi musik Barat misalnya adalah rancang bangun konstruksi musik yang ditentukan berbasis ritme, bukan berbasis struktur dan atau gatra. Itulah sebabnya *Encarta Reference Library 2004* merumuskan pengertian bentuk musik sebagai “*The orderly arrangement of musical elements in time. Because music takes place in time, its form unfolds in time. Repetition and contrast are the two fundamental characteristics of musical form*”. Artinya, bentuk musik dipahami sebagai susunan elemen-elemen musik secara tertib dalam waktu. Karena musik berlangsung dalam waktu, bentuk musiknya membentang dalam waktu. Dua unsur dasar karakter bentuk musik adalah kontras dan repetisi.

Nama bentuk komposisi di dalam musik Barat misalnya adalah *concerto*, *sonata*, *rondo*, *fugue* dan lain-lain. *Concerto* adalah komposisi musik yang menegaskan atau menampilkan permainan instrumen tunggal atau kelompok instrumen tunggal untuk dijadikan pusat perhatian dalam suatu orkestra. *Sonata* adalah komposisi klasik untuk instrumen tunggal atau ensambel kecil yang terdiri dari beberapa karakter ritmis. *Encarta Reference Library 2004* memberi definisi *sonata* sebagai “*a piece of classical music for a solo instrument or a small ensemble consisting of several movements*”.

Rondo adalah komposisi instrumental yang prinsip temanya, prinsip karakter ritmiknya diulang sekurang-kurangnya dua kali dan dalam pengulangan diciptakan kontras yang sedemikian rupa. Sedangkan *fugue* menurut *Encarta Reference Library 2004* adalah bentuk musik yang diekspresikan dengan instrumen tunggal atau kelompok instrumen, atau kelompok vokal baik diiringi atau tidak diiringi instrumen. Baisanya, tema yang dinyatakan pertama kali diulang, dan dalam pengulangan diberikan variasi dengan iringan baris musikal yang bersifat *contrapuntal*.

Cukup jelas bahwa musikalitas musik Barat sebagaimana terpapar di atas bukanlah model yang ada dalam imaji atau ada dalam ide Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo. Model yang dikembangkan mereka bertiga juga bukan musik lain yang basis konstruksi musikalnya bukan berpijak dari sistem gatra sebagai pijakan membangun konstruks musikal.

E. Metode

Metode adalah rancangan proses, teknik, dan cara untuk mempresentasikan materi ekspresi dalam rangka mencapai makna suatu pemahaman dan penghayatan terhadap materi yang hendak diekspresikan. Paradigma penciptaan seni pada umumnya dan penciptaan karawitan pada khususnya juga terdapat unsur metode yang tidak pernah ditinggalkan oleh para pencipta seni. Jadi, tiada penciptaan seni yang terjadi tanpa penerapan suatu metode. Hal ini tentu juga berlaku bagi karya-karya yang dihasilkan oleh Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo. Dalam berkarya, mereka bertiga juga memiliki cara untuk mempresentasikan materi dan makna ekspresi karya-karyanya. Jadi, pada hakikatnya mereka juga mengembangkan metode penciptaan.

Berdasarkan pengamatan terhadap sebagian karya-karyanya, metode yang mereka gunakan adalah metode pengembangan garap. Metode pengembangan garap adalah cara berkarya yang cenderung menggunakan sistem ekspresi artistik konvensional sebagai pijakan, untuk kemudian dikelola dengan merubah unsur-unsur yang melekat pada sistem konvensional yang ada. Pengembangan garap yang dilakukan oleh Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo meliputi pengembangan (1) garap instrumen dan (2) garap wacana. Pengembangan garap wacana terbagi dalam (2.a) wacana musikal dan (2.b) wacana verbal. Pengembangan garap wacana musikal meliputi pengembangan garap (2.a.1) bentuk, (2.a.2) karakter, dan (2.a.3) gaya musikal.

Pengembangan garap instrumen adalah pengolahan sistem ekspresi artistik yang ditekankan pada perubahan unsur instrumen. Pengembangan garap seperti ini tampak bahwa konvensi-konvensi penggunaan orkestra atau ensambel menjadi acuan untuk rekayasa penciptaan. Pengembangan garap wacana adalah pengembangan cara pengolahan sistem ekspresi sebagai aspek formal dalam berekspresi. Wacana pada hakikatnya adalah sistem ekspresi berupa perangkat lunak yang berisi regulasi, tatacara atau entitas-entitas musikal yang menyebabkan bermacam perangkat keras berupa instrumen yang digunakan dapat bekerja sesuai fungsinya (Sunarto 2006: 465). Sistem ekspresi sebagai aspek formal dalam berekspresi sesungguhnya terwujud dalam bentuk musikal dan boleh jadi dalam bentuk verbal. Itulah sebabnya dimungkinkan adanya pengembangan garap (2.a) wacana musikal dan (2.b) wacana verbal.

Wacana musikal adalah ekspresi berikut cara dan aturan ekspresi musik, berkenaan dengan kait-mengkaitnya ide-ide musikal yang terwadahi dalam berbagai macam konsep musikal. Oleh karena itu, pengembangan garap wacana musikal (2.a)

adalah pengolahan sistem ekspresi artistik yang ditekankan pada pengembangan ide-ide musikal dan pengembangan konsep-konsep musikal.

Wacana verbal adalah komponen yang digunakan untuk menyampaikan ide-ide verbal, ide ekspresi yang menggunakan kata-kata atau bahasa. Pengertian "verbal" ini berseberangan dengan pengertian yang direpresentasikan dengan sifat gambar (*pictorial representation*) dan sifat musikal. Wujudnya merupakan kombinasi unsur-unsur terkait dan terorganisir ke dalam suatu kesatuan utuh dari suatu ide ekspresi yang menggunakan kata-kata atau bahasa. Wujud wacana verbal terdiri dari dua unsur yaitu unsur yang bersifat internal dan unsur bersifat eksternal. Unsur internal kurang lebih adalah bangunan kalimat dan pilihan-pilihan kata yang digunakan. Sedangkan unsur eksternal meliputi referensi, implikatur dan konteksnya.

Tidak semua karya karawitan menggunakan wacana verbal sebagai sistem ekspresi. Oleh karena itu, tidak semua karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo menggunakan wacana verbal sebagai sistem ekspresi. Namun fakta menunjukkan bahwa sebagian karya mereka adalah memanfaatkan wacana verbal sebagai sistem ekspresi. Hal itu dapat dilihat pada karya-karya bersyair atau *bergerongan* untuk menyampaikan gagasan estetis, yang berusaha membangun kesadaran terhadap (1) moral, (2) semesta dan keilahian, serta (3) keteraturan dan ketertiban.

Seperti telah dijelaskan di atas bahwa pengembangan garap wacana musikal meliputi pengembangan garap (2.a.1) bentuk, (2.a.2) karakter, dan (2.a.3) gaya musikal. Pengembangan garap bentuk (2.a.1) adalah pengolahan sistem ekspresi artistik yang tekanannya pada struktur dan rancang bangun musikal. Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo telah melakukan beberapa perubahan bentuk konvensional, sehingga melahirkan konstruksi bentuk musikal baru yang belum pernah ada. Pengembangan garap karakter (2.a.2) adalah usaha pengolahan garap yang dilakukan dengan melakukan perubahan atau penambahan elemen-elemen konvensional agar diperoleh kandungan interest, peran dan emosi artistik yang bersifat tipikal. Pengembangan garap (2.a.3) gaya musikal adalah usaha pengolahan garap yang dilakukan dengan melakukan pemanfaatan elemen-elemen musikal dari gaya music tertentu untuk membangun karakter musikal baru yang khas dan dapat diidentifikasi secara jelas.

Rupanya, sebagaimana keyakinan dasar estetika klasik yang tidak setiap karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dilekati semua elemen estetika klasik, dalam metode pengembangan garap juga demikian. Tidak setiap karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo menggunakan metode pengembangan (1) garap instrumen dan (2) garap wacana secara simultan. Masing-masing karya boleh jadi dikembangkan dengan salah satu atau dua metode pengembangan garap. Boleh jadi hanya menggunakan metode pengembangan garap instrumen. Boleh jadi juga menggunakan salah satu dari metode pengembangan garap wacana, baik pengembangan garap bentuk, karakter, dan gaya musikal. Sesungguhnya, dalam hal pengembangan metode penciptaan yang dilakukan oleh Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo memiliki persamaan dan perbedaan kecenderungan yang dapat dikaji lebih dalam.

1. Kesamaan

Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo sama-sama pernah dan cenderung menerapkan metode penciptaan pengembangan garap wacana verbal. Mereka bertiga pernah berkarya dengan memanfaatkan kata-kata atau bahasa, sebagai wahana untuk menyampaikan ide estetika yang berkarakter moral, kesemestaan, dan keilahian.

Mereka bertiga berusaha memanfaatkan kata-kata atau bahasa untuk menstimulir kesadaran etik, kesadaran untuk cinta pada tanah air. Estetika kesadaran etik atau kecintaan pada tanah air ini merepresentasikan semangat atau jiwa jaman dalam konstelasi bernegara. Oleh karena itu, sebagian karya Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dapat dikatakan sebagai karya yang sarat muatan politik.

Karya Cokrowasito yang memanfaatkan wacana verbal dan berupaya mengolah estetika berdimensi etik adalah gendhing lelagon *Kuwi Opo Kuwi*. Selain karya ini, Cokrowasito juga mencipta karya yang sejenis, yaitu *Kae Lho*, *Nekolim*, *Modernisasi Desa*, *Gugur Gunung*, *Jaya Manggala Gita*, dan lain-lain. Karya Martopangrawit yang merupakan manifestasi metode penciptaan pengembangan garap wacana verbal adalah *Jinemen Gendra*. Adapun karya Nartosabdo yang jelas tegas sama jenisnya dengan karya-karya Cokrowasito dan Martopangrawit seperti tersebut di atas adalah *Ketawang Ibu Pertiwi*. Karya-karya itu adalah representasi actual jiwa jaman di masanya. Karya-karya itu dilahirkan sebagai manifestasi atas realitas berbagai fenomena kehidupan yang menjadi acuanya, yaitu substansi immaterial yang selalu tetap hidup di tengah-tengah perubahan kehidupan. Substansi immaterial itu mendukung aktivitas psikis dan menghidupkan.

Dalam karya berjudul *Kuwi Opo Kuwi* sangat tampak bahwa secara verbal terkandung substansi immaterial yaitu realitas nilai untuk mencintai tanah air melalui usaha membangun kesadaran etik untuk mencegah terjadinya korupsi. Marilah kita lihat syair gendhing lelagon *Kuwi Opo Kuwi* berikut ini.

*Kuwi opo kuwi, Kembang melathi
Sing tak puja-puji, Ojo dha korupsi
Mengko yen korupsi, Negarane rugi
Ojo mas ngono, Ojo ngono, ngona-ngono kuwi.*

Tampak dalam syair di atas bahwa Cokrowasito mengajak agar keinginan, niat atau potensi-potensi korupsi tidak tumbuh dalam sanubari pihak-pihak yang berkesempatan mengelola keuangan negara. Cokrowasito juga mengingatkan karena perilaku korup adalah perilaku yang merugikan negara. Pesan Etik ini diungkapkan karena di awal berdirinya NKRI disinyalir ada tanda-tanda berkembangnya korupsi. Gendhing lelagon ini adalah gendhing yang isi pesannya hingga kini masih aktual. Sebab, seperti ditulis dalam http://id.wikipedia.org/wiki/Korupsi_di_Indonesia,

“Korupsi di Indonesia berkembang makin sistemik. Bagi banyak orang korupsi bukan lagi merupakan suatu pelanggaran hukum, melainkan sekedar suatu kebiasaan. Dalam seluruh penelitian perbandingan korupsi antar negara, Indonesia selalu menempati posisi paling rendah. Perkembangan korupsi di Indonesia juga mendorong pemberantasan korupsi di Indonesia. Namun hingga kini pemberantasan korupsi di Indonesia belum menunjukkan titik terang melihat peringkat Indonesia dalam perbandingan korupsi antar negara yang tetap rendah. Hal ini juga ditunjukkan dari banyaknya kasus-kasus korupsi di Indonesia”.

Berbicara terhadap semangat zaman, gendhing lelagon ini mencerminkan bahwa Cokrowasito adalah anak bangsa nasionalis yang peduli terhadap pemberantasan korupsi. Sebab, sejak zaman orde lama korupsi telah mulai menampakkan fenomenanya.

Wikipedia dalam http://id.wikipedia.org/wiki/Korupsi_di_Indonesia, mencatat bahwa saat itu, antara tahun 1951 - 1956 isu korupsi mulai diangkat oleh koran lokal seperti Indonesia Raya yang dipandu Mochtar Lubis dan Rosihan Anwar. Pemberitaan dugaan korupsi Ruslan Abdulgani menyebabkan koran tersebut kemudian di bredel. Kasus 14 Agustus 1956 ini adalah peristiwa kegagalan pemberantasan korupsi yang pertama di Indonesia, di mana atas intervensi PM Ali Sastroamidjoyo, Ruslan Abdulgani, sang menteri luar negeri, gagal ditangkap oleh Polisi Militer. Sebelumnya Lie Hok Thay mengaku memberikan satu setengah juta rupiah kepada Ruslan Abdulgani, yang diperoleh dari ongkos cetak kartu suara pemilu. Dalam kasus tersebut mantan Menteri Penerangan kabinet Burhanuddin Harahap (kabinet sebelumnya), Syamsudin Sutan Makmur, dan Direktur Percetakan Negara, Pieter de Queljoe berhasil ditangkap. Namun, akibat yang terjadi justru Mochtar Lubis dan Rosihan Anwar kemudian dipenjarakan tahun 1961 karena dianggap sebagai lawan politik pemerintah Sukarno yang sedang berkuasa.

Itulah jiwa atau semangat jaman yang direpresentasikan dalam karya Cokrowasito dengan metode penciptaan menggunakan metode penciptaan pengembangan garap wacana verbal. Penggunaan metode ini tak terelakkan, karena pesan-pesan etik yang berkembang sebagai ide estetik jug bersifat verbal. Sulit rasanya menyatakan jiwa jaman yang secara kualitatif bersifat verbal, diungkapkan dengan metode yang non verbal.

Hal yang sama juga dilakukan oleh Martopangrawit. Ia secara artikulatif menyatakan kecintaan pada tanah air dengan sikap Nasionalisme yang tegas melalui karya berjudul *Jineman Gendra*. Marilah kita lihat syair pada gendhing *Jineman Gendra* berikut ini.

*Garwo nata Mandaraka
Toya rekta jro sarira
Setyanana
Tanah wutahing ludira
Babo, babo,
Sapa gawe gendra,
Nyoh dhadha endi dhadha*

*Dhuh lae dhuh, ...
Si murka ngangsa-angsa
Tanpa muka tanpa rasa
Tanpa muka-tanpa rasa
Riwut iwat iwut lho, ...
Njupuk clemat-clemut
Njaplok nyamuk-nyamuk lho, ...
Golek gendhut-gendhut
Ku ra lila wong gawe sengsara*

*Mas masku dhewe,
Tak pikir sandhang pangane
Mbok aja cawe-cawe
Ra wurung dadi gawe
Mbok mikir wek'e dhewe*

*Wong isih thele-thele
Mintaa mring Hyang Suksma
E Hak'e hak'e hak'e dhewe*

*Tak eman-eman
Take eman ora kena
Wis ayo gandhengan kunca
Lah iki rasakna
Nepsu manghondo-hondo
Sirna tanpa gatra
Wong kang pindha drubiksa (Martopangrawit, n.d.:83).*

Di dalam manuskrip tulisan tangan Martopangrawit, setelah notasi dan cakupan *Jineman Gendra* tertulis “Dicipta bersamaan dengan Trikora – merebut Irian Barat”. Ini menandakan bahwa karya ini secara verbal adalah dukungan Martopangrawit sebagai warga Negara terhadap politik Negara dalam menghadapi kolonialisme Belanda.

Pringgodigdo, (1977:1124) dan http://id.wikipedia.org/wiki/Operasi_Trikora menjelaskan bahwa Trikora adalah tiga perintah Presiden R.I. yang diucapkan dalam rapat akbar di Alun-alun Utara Yogja tanggal 19 Desember 1961. Isi pidato terkait dengan perjuangan mengembalikan Irian Barat ke dalam Republik Indonesia. Perjanjian Konperensi Meja Bundar pada Desember 1949 menetapkan bahwa dalam waktu satu tahun, sengketa Irian Barat segera diselesaikan. Kenyataannya, berbagai perundingan menunjukkan Belanda berkeras kepala mempertahankan Irian Barat tetap berada dalam genggaman kekuasaannya. Karena jalan damai tidak lagi memberi harapan, maka jalan Trikora harus ditempuh. Isi pidato Trikora adalah (1) menggagalkan berdirinya negara boneka Papua, (2) mengibarkan bendera merah putih di bumi Irian Barat, dan (3) bersiap untuk mobilisasi umum guna mempertahankan kemerdekaan dan kesatuan tanah air dan bangsa. Akibatnya, konflik dengan Belanda selama dua tahun berlangsung untuk menggabungkan wilayah Irian Barat (Papua bagian barat).

Jineman Gendra adalah dukungan moral politik demi terlaksananya Trikora. Isi syairnya memberi gambaran betapa rakusnya Belanda dan pilihan sikap yang tegas bagi Indonesia. Digambarkan bahwa Belanda tak punya malu melakukan pendudukan tanpa hak. Dikatakan bahwa Belanda adalah “*Si murka ngangsa-angsa. Tanpa muka tanpa rasa.*” Sikap politik Belanda adalah sikap politik munafik, mencla-mencele, dan tidak dapat dipercaya. Ungkapan itu tampak dalam syair “*Riwut iwat iwut. Njupuk clemat-clemut. Njaplok nyamuk-nyamuk.*” Sikap politik yang munafik, mencla-mencele, dan tidak dapat dipercaya itu membuat geram psikologi politik bangsa Indonesia. Itulah sebabnya Martopangrawit seakan mewakili rakyat Indonesia mengatakan “*Take eman ora kena. Wis ayo gandhengan kunca.*”

Akhirnya, dalam waktu singkat Indonesia berhasil menguasai Irian Barat, menembus dan menduduki pertahanan Belanda. Berdasarkan *New York Agreement* tanggal 15 Agustus 1962, PBB membentuk pemerintah peralihan Irian Barat yang bernama UNTEA (*United Nations Temporary Execution Administration*), yaitu Administrasi Pelaksana Pemerintahan Sementara PBB. Delapan bulan kemudian, UNTEA secara resmi menyerahkan Irian Barat kepada Republik Indonesia, tanggal 1 Mei 1963 (Pringgodigdo 1977:1124; http://id.wikipedia.org/wiki/Operasi_Trikora).

Nartosabdo juga tidak jauh berbeda dengan Cokrowasito dan Martopangrawit, yang pernah berkarya dengan metode pengembangan garap wacana verbal. Nartosabdo pernah berkarya dengan memanfaatkan kata-kata atau bahasa, sebagai wahana untuk menyampaikan ide estetika yang berkarakter moral, kesemestaan, dan keilahian. Salah satu contoh karya Nartosabdo dalam berupaya mengolah estetika yang berdimensi etik secara verbal adalah Ketawang *Ibu Pertiwi*. Marilah kita lihat syair gerongan Ketawang *Ibu Pertiwi*.

*Ibu Pertiwi,
Paring boga lan sandang kang murakabi
Peparing rejeki manungsa kang bekti
Ibu Pertiwi, ...Ibu Pertiwi
Sih Sutresna mring sesami
Ibu Pertiwi kang adil luhur ing budi
Ayo sungkem mring Ibu Pertiwi* (Sugiarto, 1995: 26)

Cukup jelas bahwa isi syair gerongan Ketawang *Ibu Pertiwi* di atas adalah gambaran bahwa tanah air (*Ibu Pertiwi*) adalah sosok eksistensial yang memiliki personifikasi ilahiah. *Ibu Pertiwi* adalah eksisten imajinatif terhadap tanah air yang dianggap pengasih dan penyayang. *Ibu Pertiwi* adalah sosok imajinatif yang akan selalu member kehidupan bagi orang-orang yang mengutamakan hidupnya untuk berbakti. *Ibu Pertiwi* adalah pemberi keadilan dan keluhuran budi. Oleh karena itu, pengabdian dan keberpihakan kepada *Ibu Pertiwi* adalah keniscayaan.

2. Kesamaan dan Perbedaan

a) Cokrowasito dan Martopangrawit

Cokrowasito dan Martopangrawit pernah menggunakan metode pengembangan garap instrumen dan metode pengembangan garap wacana verbal secara simultan. Nartosabdo tidak memiliki karya yang dicipta dengan metode simultan seperti itu. Karya Cokrowasito yang dicipta dengan metode seperti itu berjudul *Jaya Manggala Gita*. Karya Martopangrawit yang dicipta dengan metode ganda seperti penciptaan *Jaya Manggala Gita* adalah drama karawitan berjudul *Janji Allah*. Penciptaan *Jaya Manggala Gita* dilakukan Cokrowasito di tahun 1952. Penciptaan drama karawitan *Janji Allah* dicipta Martopangrawit pada tahun 1975. *Jaya Manggala Gita* dipentaskan pertama pada 17 Agustus 1952, pada HUT Kemerdekaan R.I ke 7 di pendhapa Bangsal Kepatihan Yogyakarta, dan disiarkan langsung melalui RRI Yogyakarta, Surakarta, Semarang, dan Jakarta (Becker 1972:83). *Janji Allah* menurut sumber-sumber di SMKI Surakarta dipentaskan pertama pada Acara Natal di SMKI Surakarta pada tahun 1975. Pada tanggal 25 Desember 1980 *Janji Allah* dipentaskan ulang oleh siswa-siswi SMKI Surakarta, di auditorium SMKI Surakarta.

Rupanya, Cokrowasito adalah *pioneer* penggunaan metode pengembangan garap instrumen. Pada *Jaya Manggala Gita*, yang oleh Becker diterjemahkan menjadi "*Song in the Victory of Happiness and Welfare*" (Becker 1980:39), penciptaan yang dilakukan Cokrowasito menggunakan instrumentasi atau orchestra yang tidak lazim bagi orchestra gamelan Jawa dalam satu kesatuan komposisi. Menggambarkan instrumentasi yang digunakan dalam karya *Jaya Manggala Gita* Becker mengatakan "*In addition to a complete slendro/pelog gamelan the work calls for the following: a. Gamelan*

Tjorobalèn, b. Gamelan Kodhok-Ngorek, c. Kemanak, d. Ketjèr, e. Bedug, f. Gamelan Monggang" (1972:84). Selain gamelan ageng slendro-pelog, karya *Jaya Manggala Gita* juga dilengkapi *Gamelan Corobalèn, Gamelan Kodhok-Ngorek, Kemanak, Kecèr, Bedug, dan Gamelan Monggang*. Pada karya Martopangrawit berjudul *Janji Allah* digunakan instrumen gamelan ageng pelog-slendro lengkap, ditambah *bedug, kecer* Bali dan *bonang penembung*. Bonang penembung yang digunakan sebagai manifestasi garap gamelan *Corobalen*, sehingga karya ini menyajikan musikalitas gamelan *corobalen* tanpa harus menghadirkan secara fisik gamelan *Corobalen*.

Wujud penggunaan metode pengembangan garap instrumen adalah penempatan fungsi instrumen-instrumen yang biasanya secara konvensional memiliki peran pragmatik tertentu, diberikan peran pragmatik yang berbeda dari peran konvensionalnya semula. Seperti dijelaskan Becker di atas, instrumen tambahan yang digunakan dalam karya ini adalah Gamelan Corobalen, Gamelan Kodhok-Ngorek, Gamelan Monggang, yang saat itu hanya ada di Karaton Yogyakarta dan Surakarta. Seperti diketahui bahwa ketiga jenis instrumen tersebut di atas secara pragmatik kontekstual adalah untuk keperluan pakurmatan di karaton, baik di Karaton Yogyakarta maupun Surakarta.

Secara kultural ketiga jenis instrumen gamelan di atas berfungsi untuk (1) menyambut tamu kehormatan yang datang di Karaton Yogyakarta dan Surakarta, (2) merayakan perkawinan keluarga karaton, (3) memeriahkan upacara *sunatan/tetakan anak-cucu* keluarga karaton, (4) menyertai *adon-adon*, (5) menyertai latihan-latihan kemiliteran tentara kerajaan, dan untuk (6) mengiringi titah Raja. Untuk keperluan ekspresi *Jaya Manggala Gita* Cokrowasito melepas konteks pragmatik eksternal yang secara kultural telah melekat dengan ketiga jenis gamelan itu untuk digunakan sebagai medium ungkap yang lepas dari konteks pragmatiknya. Cokrowasito mengambil implikatur pragmatik ketiga jenis gamelan di atas untuk mengungkap ekspresi keagungan. Sebab, konteks pragmatik eksternal ketiga gamelan di atas pada mulanya adalah menyajikan secara implicit pesan dan kesan keagungan. Sedemikian rupa metode itu diterapkan, sehingga *Jaya Manggala Gita* menjadi ekspresi kemegahan yang secara simbolik menjadi imaji kejayaan sebagai titik kulminasi perjuangan bangsa dan proklamasi.

Di atas dikatakan bahwa *Janji Allah* karya Martopangrawit yang dicipta di tahun 1975 adalah mirip *Jaya Manggala Gita* yang bersifat puitik dan dramatik verbal. Namun, meski mirip keduanya memiliki perbedaan signifikan. *Jaya Manggala Gita* menggambarkan kebesaran bangsa Indonesia sejak masa kebesaran Erlangga hingga Proklamasi 17 Agustus 1945. *Janji Allah* menggambarkan kisah kelahiran Yesus Kristus yang secara historis dan filosofis cukup fenomenal.

Musikalitas dan konstruksi musik *Janji Allah* yang puitik dan dramatik verbal adalah bersifat poliphonik dan heterophonik. Dikatakan bersifat poliphonik karena terdiri dari susunan baris-baris melodik baik vokal maupun instrumental yang sebagian besar tidak berhubungan secara vertikal, melainkan berjalan secara simultan secara horizontal. Dikatakan bersifat heterophonik karena merupakan sajian berbagai variasi musikal yang dimainkan oleh instrumen-instrumen dan vokal yang berbeda satu sama lain.

b) Cokrowasito dan Nartosbadho

Jika di atas seolah terjadi kesamaan dalam penggunaan metode penciptaan antara Cokrowasito dan Martopangrawit, kesan sama juga dapat dilihat antara

Cokrowasito dan Nartosabdo. Kesamaan itu tampak dalam penggunaan metode pengembangan garap wacana musikal yang aksentuasinya pada pengembangan gaya musikal. Jika Cokrowasito pernah melakukan pembaharuan garap dan ekspresi karawitan dengan cara melakukan pengembangan gaya musikal, hal serupa juga pernah dilakukan oleh Nartosabdo.

Cokrowasito dalam melakukan pengembangan gaya musikal secara teknis dan eksplisit dilakukan dengan cara melakukan perpaduan gaya musikal. Metode ini tampak pada gendhing karya Cokrowasito yang berjudul *Tari Bali*. Gendhing ini adalah karawitan Jawa yang diekspresikan menggunakan gamelan Jawa, namun hendak mengekspresikan estetika karawitan Bali.

Perpaduan gaya musikal dalam rangka mengekspresikan estetika karawitan Bali yang muncul pada gendhing ini terletak pada (1) pola struktur gendhing, (2) pilihan warna suara, dan (3) pola garapan instrumen. Pola struktur gendhing yang termanifestasikan dalam tatanan instrumen struktural pada gendhing ini jelas merupakan percampuran karakter pada struktur gendhing Jawa dan struktur gendhing Bali. Struktur gendhing Jawa tampak pada posisi peletakan instrumen *kempul*, *kenong* dan *gong*, serta jumlah gatra dalam satu gongan, yang menunjukkan struktur lancaran. Kita tahu, struktur lancaran hanya ada pada karawitan Jawa.

Peletakan instrumen *kethuk* mengimitasi instrumen *kajar* dalam karawitan Bali. Biasanya, peletakan instrumen *kajar* dalam berbagai gendhing di Bali selalu ditempatkan dalam posisi ketukan dengan aksentuasi yang bersifat *on beat*, ketukan bertekanan berat, atau ketukan yang punya *rösö sèlèh*. Ketukan yang berposisi demikian di Jawa sering dikatakan sebagai ketukan *ngedhongi*. Sementara itu, peletakan instrumen *kethuk* dalam gendhing berbentuk *lancaran* di Jawa selalu ditempatkan dalam posisi ketukan dengan aksentuasi yang bersifat *of beat*, ketukan bertekanan ringan atau ketukan yang tidak pas dengan *rösö sèlèh*. Posisi ketukan demikian di Jawa disebut dengan sebagai ketukan *ngedhingi*.

Dilihat dari iramanya – pengertian irama adalah pelebaran dan penyempitan gatra –, irama *lancar* untuk gendhing lancaran jika disejajarkan dengan gendhing-gendhing dalam karawitan Bali setara dengan gendhing-gendhing berbentuk *bebatèlan*, *gegaboran*, dan *gegilak*. Ketika di atas dikatakan bahwa tabuhan atau peletakan instrumen *kethuk* mengimitasi instrumen *kajar* dalam karawitan Bali, berarti tabuhan *kethuk* mirip penempatannya seperti *tabuhan kajar* dalam gendhing-gendhing *bebatèlan*, *gegaboran*, dan *gegilak* pada karawitan Bali.

Perpaduan gaya musikal yang terletak pada pilihan warna suara terletak pada bagaimana garapan instrumen gender penerus dan saron barung. Agar gendhing *Tari Bali* mampu menimbulkan kesan ekspresi estetika karawitan Bali, maka ada instrumen yang diupayakan menyajikan garapan yang biasa dimainkan oleh instrumen *pemadhe* dan *kantil* pada karawitan Bali. Artinya, harus ada instrumen yang diupayakan dapat mengimitasi warna bunyi instrumen *pemadhe* dan *kantil*. Oleh karena itu, untuk mengimitasi instrumen *pemadhe* dan *kantil* digunakan instrumen *saron barung* dan *gender penerus*. Agar *saron barung* dan *gender penerus* dapat mengimitasi instrumen *pemadhe* dan *kantil*, maka *saron barung* dan *gender penerus* dipukul [Jw: di-*tabuh*] dengan *tabuh* yang bentuknya dan sifat kualitatifnya sama dengan *tabuh pemadhe* dan *kantil* pada karawitan Bali. Secara kualitatif *tabuh pemadhe* dan *kantil* adalah kecil, ringan, dan sedikit lebih keras dari *tabuh gender penerus* dan *tabuh saron barung*.

Perpaduan gaya musikal yang terletak pada pola garapan instrumen muncul pada bagaimana pola garapan instrumen *bonang barung*, *kendhang*, dan *kecèr*. *Bonang*

burung digarap dengan mengimitasi instrumen *reyong*. *Kendhang* yang dimainkan dengan medium unguap *kendhang* Jawa yang tunggal, digarap dengan mengimitasi pola tabuhan *kendhang* Bali yang dua buah dan berpasangan. *Kecèr* juga demikian, dimainkan dengan mengimitasi *ceng-ceng* yang di Bali biasanya memberi aksèn-aksèn, terutama adalah aksèn yang terbingkai dalam bentuk-bentuk *angsel*.

Nartosabdo sesungguhnya juga pernah berkarya sebagaimana dilakukan oleh Cokrowasito. Karya Nartosabdo yang metode penciptaannya mirip dengan metode penciptaan *gendhing Tari Bali* karya Cokrowasito adalah *gendhing Wandali*. *Gendhing* ini merupakan perpaduan tiga karakter ekspresi gaya musikal, yaitu gaya karawitan Jawa, Sunda dan Bali. Itulah sebabnya dinamakan *gendhing Wandali*. Meskipun antara *Tari Bali* dan *Wandali* terdapat persamaan, namun keduanya juga memiliki perbedaan yang signifikan. *Tari Bali* dengan orkestrasi gamelan Jawa menyajikan satu jenis ekspresi gaya musikal, yaitu gaya musikal karawitan Bali. *Wandali* dengan orkestrasi gamelan Jawa menyajikan tiga jenis ekspresi gaya musikal, yaitu gaya musikal karawitan Jawa, Sunda, dan Bali. Untuk sampai pada ekspresi gaya musikal Sunda dan Bali, Nartosabdo menerapkan metode seperti dilakukan Cokrowasito, yaitu dengan mengolah (1) pola struktur *gendhing*, (2) pilihan warna suara, dan (3) pola garapan instrumen.

Banyak sekali karya Cokrowasito dan Nartosabdo yang metode penciptaannya dan aksentuasi artistiknya cenderung kuat pada wacana verbal. Jika wujud wacana verbal mereka berdua dilihat dari sifat internalnya -- bangunan kalimat dan pilihan-pilihan kata yang digunakan -- dapat dikatakan bahwa hampir setiap karya baru mereka adalah menyampaikan ide-ide ekspresi dengan pilihan bahasa unguap yang sederhana, yang mudah dipahami, *nglegena*, dan lekat dengan ungkapan sehari-hari masyarakat kebanyakan. Sementara itu, sifat eksternalnya, yaitu referensi, implikatur dan konteksnya keduanya memiliki perbedaan yang cukup luas.

c) Nartosabdo dan Martopangrawit

Berikut ini adalah kesamaan dalam penggunaan metode antara Nartosabdo dan Martopangrawit. Kesan sama ini tampak pada penggunaan metode pengembangan garap wacana musikal yang aksentuasinya pada pengembangan bentuk musikal. Nartosabdo pernah mencipta *gendhing* dengan bentuk yang tidak lazim, yaitu *gendhing lampah tiga*. *Gendhing* ini adalah *gendhing* yang isi gatranya sebagai dasar atau acuan interpretasi garap berisi tiga pulsasi, atau berisi tiga sabetan balungan. Martopangrawit juga pernah melakukan hal serupa.

Salah satu *gendhing lampah tiga* hasil karya Nartosabdo adalah *gendhing Aku Ngimpi*. Sedangkan *gendhing lampah tiga* karya Martopangrawit adalah *gendhing Parisuka*. Namun, meskipun sama-sama menerapkan penciptaan *gendhing* yang menggunakan gatra berisi tiga pulsasi, keduanya juga memiliki perbedaan signifikan. Perbedaan itu terletak pada konstruksi bentuk dan struktur *gendhing*. *Aku Ngimpi* adalah *gendhing* dengan konstruksi bentuk *ladrangan*, sedangkan *Parisuka* adalah *gendhing* yang terdiri dari dua bentuk, yaitu campuran antara *lancaran* dan *ladrangan*.

Aku Ngimpi dimulai dari buka, dilanjutkan *rambatan* berupa *ladrangan konvensional* dengan gatra berisi empat pulsasi, dan digarap *irama tanggung*. Dimulai pada bagian kenong ketiga, dengan *laya* yang semakin tambah. Hingga *gong*, *irama* beralih setara dengan *irama dados*, sekaligus beralih ke *gendhing ladrang* bagian lagu yang berisi tiga pulsasi. Pada lagu yang berisi tiga pulsasi itu, disertai gerongan, yang jika dilihat bangunan musikalitas gerongannya mirip atau setara dengan lagu *berbirama*

$\frac{3}{4}$ (tiga per empat). Untuk lebih mudah memahami struktur gendhing *Aku Ngimpi* dapat dilihat notasi di bawah ini.

Buka: . . . 6 6 5 4 2 6 6 4 5 2 3 2 ①

Rambatan:

f 2 1 2 3 5 3 2 1̂ 2 3 5 6̂ 3 5 3 2̂
1 2 4 5̂ 1 6 4 5̂ 1 6 4 2̂ 6 5 42̂ ① :}

Lagu:

f . 1 5 6 5 3 . 1 5 6 2 1̂ . 6 5 6 3 2̂ . 2 2 3 1 2̂
1 6 5 . 3 5̂ . 656 . 545̂ . 1 6 . 4 2̂ . 6 5 4 2 ① :}

Gerongan Putri:

. . 1 2 3 5	. . 1̂ 6̂ 5 3	. . 1 2 3 5	. . 6 5 6 1̂
<i>Ka-e o-po</i>	<i>ku-wi so-po</i>	<i>su-we su-we</i>	<i>gawe gumun</i>
. . 2̂ 1̂ 6 5	. 3 . 5 . 6	. . . 2 . 2	. 3 . 1 . 2
<i>Lencir kuning</i>	<i>na - rin - thing</i>	<i>a - nga -</i>	<i>we - a - we</i>
. . 1 6̂ . 5̂	. . 1 2 3 5	. . 2̂ 1̂ . 6	. . 5 4 6 5
<i>So-la - he</i>	<i>nggreget-a-ke</i>	<i>wong ma-nis</i>	<i>teka mrene</i>
. . . 1 . 6	. . . 4 . 2	. . . 6 4 5	. . 3 2 3 1
<i>Je - bul</i>	<i>ngimpi</i>	<i>wah gela -</i>	<i>ku kepati</i>

Gerongan Putra:

. . . 6 . 5	. . . 6 . 3	. . . 3 . 3̂	. . . 2̂ . 1̂
<i>Ka - e</i>	<i>so - po</i>	<i>ga - we</i>	<i>gu - mun</i>
. . . 6 . 5	. . . 3 . 6	. . . 5 . 6	. 5 . 3 . 2
<i>Len-cir</i>	<i>ku-ning</i>	<i>a - nga -</i>	<i>we - a - we</i>
. . . 2 . 2	. . . 3 . 5	. . . 6 . 4	. . . 6 . 5
<i>Wong ma -</i>	<i>nis Sun</i>	<i>te - ka</i>	<i>mre - ne</i>
. . . 5 . 6	. . . 4 . 2	. 5 . 6 . 1	. 2 . 3 . 1
<i>Je - bul</i>	<i>ngimpi</i>	<i>ge - la - ku</i>	<i>ke - pa - ti</i>

Parisuka dimulai dari buka vokal bersama, dilanjutkan gendhing dengan konstruksi *lancaran* yang berpulsasi tiga. Irama yang disajikan setara dengan gendhing *lancaran* berirama *lancar*. Pada saat *lancaran* yang berpulsasi tiga dimainkan dalam irama *lancar*, diberi gerongan yang bangun musikalitasnya juga mirip atau setara dengan lagu berirama $\frac{3}{4}$ (tiga per empat). Di sinilah letak kesamaan *Aku Ngimpi* dan

**PARADIGMA PENCIPTAAN KARAWITAN
COKROWASITO, MARTOPANGRAWIT DAN NARTOSABDO**

**Seminar Nasional
"Karawitan sebagai Bahasa Kemanusiaan"**

**Oleh
Bambang Sunarto**

**diselenggarakan oleh
Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta
Yogyakarta, 18 Desember 2010**

Parisuka. Namun, setelah gerongan berbirama $\frac{3}{4}$ (tiga per empat) disajikan berulang-ulang kemudian tempo dibuat secara gradual semakin tamban, kemudian beralih ke dalam gendhing berbentuk *ladrangan* konvensional berirama tnggung dengan gatra berisi empat pulsasi, dilanjutkan gendhing berbentuk ketawang yang digarap dalam irama dados. Untuk lebih mudah memahami struktur gendhing *Parisuka* dapat dilihat notasi di bawah ini.

Buka: . 3 5 . 3 6 . 2 3 6 3 3 . 5 6 . i 2̇ . 5 6 3 2 ②

Para kanca a - pa -- risuka te-ta - buhan sinawung tembang

Balungan Lancaran:

⌋ 2 3 5̇ 2̇ 3 5̇ 2̇ 3 5̇ 6̇ 5̇ ③ 3 5̇ 6̇ 3̇ 5̇ 6̇ 3̇ 5̇ 6̇ 5̇ 3̇ ② ⌋

Gerongan:

⌋ . . i . 3̇ 2̇ . 6 5 6 5 3 . 5 6 . i 2̇ . 5 6 3 2 2

Pra kanca samya ka-suka te-tem - bangan angli - pur dria

. 3 5 . 6 2 . 3 5 6 5 3 . 6 6 . 5 3 . 5 6 3 2 2

⌋

Da-tan su-pe a-ngo - lah rasa rasa ingkang lu-man -tar swara

Balungan Ladrangan:

⌋ 6 2 6 2 6 2 6 5̇ 6 2 6 2 6 25̇ 65̇ 35̇
 23̇ . 5̇ 23̇ . 5̇ 23̇ . 5̇ 65̇ 3̇ 6 7 6 5 3 2 1 ②
 66̇ 2 66̇ 2 66̇ 2 66̇ 5̇ 66̇ 2 66̇ 2 66̇ 25̇ 65̇ 35̇
 23̇ . 5̇ 23̇ . 5̇ 23̇ . 5̇ 65̇ 3̇ 6 7 6 5 3 2 1 ② ⌋

Balungan Ketawang:

5 5 . . 5 5 3 5̇ 3 2 1 2 1 1 2 ①
 . . 5 6̇1̇ . i . 6̇ 5 . . 31̇ 25̇ . 5̇ 5̇ 56̇1̇
 Pt: Si - na - wung ing pra dong- go ngrerangin
 . . 56̇ 1̇ . 5̇ 62̇ 1̇ 3 2 16̇ 6̇ . 54̇ 56̇ 5̇
 Pt: Si - na - wung ing pra dong- go ngrerangin
 5 5 . . 5 5 3 5̇ 3 2 1 2 i i 2̇ ①

.

. . i . 5 6 i 2̂ . i 6 5 2 3 5 ③

. . 1̄ 1̄ 1̄ 2̄ 1̄ 2̄ 5̄ 6̄ 1̄ 1̄ 6̄ 2̄ 2̄ . . 2̄ 3̄ 1̄ 1̄ 6̄ 5̄ . 5̄ 6̄ 1̄ 2̄ 5̄ 6̄ 5̄ 3̄

Pi/Pa: kang pradonggo munya ngungkung re-but yatma-kaning gendhing

. . 3 . 3 1 2 3̂ 5 3 2 1 6 5 6 ①

253 25 33 33 35 6533 3333 3321 . . 1̄ i

Pi: yo bapak yo bapak karya horeg ing bawana bawana kinelem sari andhe

. . 3̄ 3̄ 3̄ 5̄ 3̄ . 5̄ 6̄ 1̄ 5̄ 6̄ 5̄ 3̄ . . 3̄ 3̄ 3̄ 2̄ 1̄ . 1̄ 1̄ 6̄ 6̄ 1̄ 2̄ 1̄

Pa: karya horeg ing Ba-wa - na Bawana ki - nelem sa - ri

2̂ i 6 5 3 5 6 5̂ 7 6 5 3 6 5 3 ② ||

. i 6 52 35 61̄ 2̄ 3̄ 1̄ 6̄ 5̄ . 1̄ 2̄ 6̄ 3̄ 5̄ 6̄ 5̄ 3̄ . 6̄ 1̄ 2̄ 3̄ 1̄ 3̄ 2̄

Pi: sa-ri sari ning kang rasa rasa mul - ya sung basu - ki

. . 1̄ 1̄ 1̄ 6̄ 5̄ . 5̄ 6̄ 2̄ 3̄ 6̄ 5̄ . 1̄ 2̄ 6̄ 3̄ 5̄ 6̄ 5̄ 3̄ . 6̄ 1̄ 2̄ 3̄ 1̄ 3̄ 2̄

Pa: sari sari - ning kang rasa rasa mul - ya sung basu - ki

F. Tipikalitas Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo

Di atas digambarkan kesamaan dan perbedaan Cokrowasito, Martopangrawit, dan Nartosabdo dalam menentukan metode penciptaan karawitan. Namun, jika diamati lebih mendalam ketiganya masing-masing memiliki tipikalitas dalam melakukan penciptaan.

Cokrowasito, priyayi Kadipaten Pakualaman yang bekerja pada pemerintah Republik Indonesia, di R.R.I Yogyakarta. Sesuai tugas R.R.I yang berfungsi sebagai komunikator program dan kebijakan politik pemerintah, maka sebagian besar karyanya juga berfungsi sebagai komunikator program dan kebijakan politik pemerintah. Rupanya sebagian besar karya Cokrowasito dicipta sebagai bagian dari pengabdianya terhadap pemerintah Republik Indonesia. Itulah sebabnya karya-karyanya cenderung memuat pesan-pesan moral dan etika dalam kerangka politik bernegara. Seolah Cokrowasito dalam konstelasi politik menyampaikan harapan keteraturan dan ketertiban perilaku bermasyarakat agar dapat dikonstruksi makna dan kekuasaan.

Martopangrawit, abdi dalem niyaga Karaton Surakarta, karena kekuasaan serta peran politik dan kebudayaan yang bergeser membuat ia akhirnya harus mengabdikan hidupnya pada pemerintah Republik Indonesia. Mirip seperti Cokrowasito, tetapi Martopangrawit mengabdikan pada dunia pendidikan, pada lembaga akademik, yaitu Konservatori Karawitan (Kokar) dan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta. Intensitas pengabdianya di lembaga inilah yang membuat karya-karyanya cenderung bersifat konstruksi teoretik dari konsep-konsep musikal yang telah tumbuh dan berkembang dalam khasanah karawitan Jawa. Karya-karyanya seolah adalah model dan sarana bagi para siswa untuk berlatih dan lebih mengenali persoalan-persoalan musikologis dalam karawitan.

Kebanyakan karya Nartosabdo dicipta dengan metode pengembangan garap musikal. Aksentuasi pengembangan garap musikal versi Nartosabdo terletak pada pengembangan garap bentuk dan gaya musikal. Bentuk *gendhing langgam* dan *gendhing ndangdutan* adalah metode garap warisan Nartosabdo. Belum ditemukan karya-karya Cokrowasito dan Martopangrawit yang berupa *gendhing langgam* dan *gendhing ndangdutan*. Nartosabdo juga mencipta karya khas, berupa penggarapan *gendhing-gendhing* lama yang digarap secara baru. Kebaruan itu dilakukan dengan cara memberi tambahan garap vokal bagi *gendhing-gendhing* yang semula tidak biasa digarap dengan vokal atau lagu khusus. *Gendhing-gendhing* yang diperlakukan demikian oleh Nartosabdo disebut *gendhing rinengga* oleh Supanggah (Supanggah, n.d.).

G. Kesimpulan

Penciptaan karawitan pada dasarnya adalah ilmu. Oleh karena itu, memahami hakikat penciptaan yang dilakukan oleh pencipta karawitan harus melihatnya sebagaimana ilmuwan melihat ilmu. Ilmu dapat dipahami konstruksi internalnya dengan cara melihat paradigma yang digunakan ilmuwan untuk membangun ilmu. Bangunan paradigma ilmu terdiri dari beberapa unsur. Oleh karena itu, hakikat penciptaan yang dilakukan oleh Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo juga dapat dipahami memiliki paradigam yang terdiri dari beberapa unsur.

Paparan mengenai unsur-unsur keyakinan dasar, model, dan metode di atas menunjukkan bahwa Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo dalam berkarya memiliki *adeg-adeg* atau paradigam tersendiri. Dilihat dari aspek keyakinan dasar dan model yang berkembang di dalam pikiran mereka bertiga tidak terdapat perbedaan signifikan. Namun, metode yang berkembang dalam pikiran merek bertiga terdapat beberapa perbedaan, meskipun pada saat yang sama juga terdapat persamaan. Betapapun terdapat banyak kesamaan antara mereka, dapat dipastikan bahwa masing-masing memiliki tipikalitas yang menunjukkan hakikat dan eksistensi kesenimanan masing-masing.

H. Daftar Pustaka

- Ahimisa-Putra, H. S. 2007. "Paradigma, Epistemologi dan Metode Ilmu Sosial- Budaya: Sebuah Pemetaan". Makalah dipresentasikan dalam pelatihan "Metodologi Penelitian", diselenggarakan oleh CRCS-UGM, di Yogyakarta tanggal 12 Februari-19 Maret.
- Ahimisa-Putra, H. S. 2008. "Paradigma dan Revolusi Ilmu dalam Antropologi Budaya: Sketsa Beberapa Episode". Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gadjah Mada, 10 Nopember 2008.
- Alberacin, D., Blair T.J., & M. P. Zanna. 2005. *The Handbook of Attitude*. New York: Routledge.
- Amimuddin. 1997. *Stilistika: Pengantar Memahami Bahasa dan Karya Sastra*. Semarang: CV. IKIP Semarang Press.
- Asmis, E. 1992. "Plato on Poetic Creativity." In Richard Kraut (ed.), 1992, *The Cambridge Companion to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Becker, J. 1972. *Traditional Music in Modern Java*. Disertasi Ph.D., University of Michigan. Michigan.
- Becker, J. 1980. *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*. The University Press of Hawaii. Honolulu.
- Bertens, K. 1979. *Ringkasan Sejarah Filsafat*. Yogyakarta: Kanisius
- Bronowski, J. 1959. "The Values of Science," dalam Maslow, Ed., *New Knowledge in Human Values*. South Bend: Gateway.
- Cantore, E. 1969. *Atomic Order: An Introductuon to the Philosophy of Microphysics*. Cambride: M.I.T Press.
- Encarta Reference Library 2004 © 1993-2003 Microsoft Corporation. All rights reserved.
- Ghosh, N. 1978. *Fundamentals of Raga and Tala with a New System of Notation*. Edisi ke-2. Edisi pertama terbit tahun 1968. Bombay: Sangit Mahabharati.
- Ihalauw, J. J.O.I. 2004. *Bangunan Teori*. Satya Wacana University Press. Salatiga.
- Johnstone, H.W.Jr. (Ed.) 1968. *What is Philosophy?* New York: Macmillan.
- Kemeny, J.G. 1961. *A Philosopher Looks at Science*. New York: Van Nostrand Reinhold.
- Liang-Gie, T. 1996. *Filsafat Keindahan, Sebuah Pengantar*. Yogikarta: Penerbit Pusat Belajar Ilmu Berguna (PUBIB).
- Luxemberg, Jan Van dkk. 1989. *Pengantar Ilmu Sastra*. Jakarta: Gramedia (judul asli *Inleiding in de literatuur Wetenschap*. 1982. Muiderberg: Dikk Countinho B.V Vitgever. Diterjemahkan oleh Dick Hartoko)
- Martopangrawit, n.d. "Gendhèngan". Manuskrip.
- Page, C.H. 1955. "Editor's Foreword" dalam Gerard Degré. *Science as a Social Institution: An Introduction to the ociology of Science*. Garden City: Doubleday.
- Parmono, K. 2009. *Horizon Estetika*. Yogyakarta: Badan Penerbitan Filsafat UGM bekerja sama dengan Penerbit Lima.
- Pringgodigdo, A.G. 1977. *Ensiklopedi Umum*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius.
- Ravertz, Jerome R. 2007. *Filsafat Ilmu: Sejarah dan Ruang Lingkup Bahasan*. Yogyakarta: Pelajar Offset (Judul asli *The Philosophi of Science*. 1982. Oxford University Press, diterjemahkan oleh Saut Pasaribu)
- Soebur. A. 2004. *Semiotika Komunikasi*. Cetakan ke-2. PT. Remaja Rosdakarya. Bandung.
- Sugianto, A. 1995. *Kumpulan Gendhing Jawa Karya Ki Narto Sabdho*. Semarang: Pemerintah Propinsi Dati I Jawa Tengah Proyek Pengembangan Seni Budaya Daerah Jawa Tengah.
- Sunarto, B. 2006. *Sholawat Campurngaji: Musikalitas, Pertunjukan, dan Maknanya*. Tesis S2. ISI Surakarta.
- Sunarto, B. 2008. "The Epistemology of the Music Creation". *Asian Musicology*. Vol. 13. (Nov. 2008): 5-30.
- Sunarto, B. 2010. *Epistemologi Karawitan Kontemporer Aloysius Suwardi*. Disertasi Ilmu Filsafat. Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.
- Supanggah, R. n.d. "Pengantar" dalam *Mengenng Empu Karawitan Paska Merdeka (A Recollection of Karawitan Masters from the Post Independence Era)*. Vol. 1. Audio CD. ISI Surakarta.
- Teew. A. 1984. *Sastra dan Ilmu Sastra*. Jakarta: Dunia Pustaka Jaya

I. Webtografi

http://farihailiyas.blogspot.com/2009/04/estetika-plato_12.html
http://id.wikipedia.org/wiki/Korupsi_di_Indonesia
http://id.wikipedia.org/wiki/Operasi_Trikora
<http://plato.stanford.edu/entries/plato-aesthetics/>
<http://plato.stanford.edu/entries/socrates/>
<http://science.jrank.org/pages/8188/Aesthetics-in-Asia-India.html>
<http://www.brainyquote.com/quotes/authors/s/socrates.html>



**KEMENTERIAN PENDIDIKAN NASIONAL
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
UPT. PERPUSTAKAAN**

Alamat : Jl. Ki Hajar Dewantara No. 19 Ketingan, Jebres, Surakarta, Surakarta
Telp. 0271.647658, Fax. 0271.646175, E-mail : direct@isi-ska-ac.id

SURAT KETERANGAN

Nomor: 314/I6.I/KP/2010

Kepala UPT Perpustakaan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta menerangkan dengan sesungguhnya, bahwa:

Nama : Dr. Bambang Sunarto, S.Sen., M.Sn.
NIM : 196203261991031001

telah menyerahkan makalah sejumlah 1 (satu) eksemplar dengan judul:

No	Judul	No. Inventaris
1	Paradigma Penciptaan Karawitan Cokrowasito, Martopangrawit dan Nartosabdo, oleh Dr. Bambang Sunarto, S.Sen., M.Sn.	125a/ISI/MKL/10

Makalah tersebut menjadi koleksi UPT Perpustakaan dan dipublikasikan.

Demikian Surat Keterangan ini dibuat agar dapat dipergunakan seperlunya.

Surakarta, 31 Desember 2010

Kepala UPT Perpustakaan



Wiwik Setiyowati, S.Si., MM
NIP 196705051991032001





KEMENTERIAN PENDIDIKAN NASIONAL
FAKULTAS SENI PERTUNJUKAN
INSTITUT SENI INDONESIA (ISI) SURAKARTA
Jl. Ki Hajar Dewantara 19, Kentingan, Jebres, Surakarta 57126
Telp. (0271) 647658; Fax. (0271) 646175

SURAT KETERANGAN
NOMOR: 7027 /16.3/PL/2010

Berdasarkan surat dari Rektor Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta No.6299/K.14.12.1/LN/2010 tanggal 14 Desember 2010, tentang permohonan pembicara dalam seminar bertema: “ *Karawitan Sebagai Bahasa Kemanusiaan (berdialog dengan karya-karya Ki Tjokrowarsito, Ki Marto Pangrawit, dan Ki. Nartosabdho)*”.

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta dengan ini menyatakan bahwa:

Nama : Dr. Bambang Sunarto, M.Sn.
NIP : 196203261991031001
Pangkat/Gol. : Pembina TK. I, IV/b
Jabatan : Lektor Kepala

telah melaksanakan tugas sebagai pembicara dengan menyajikan makalah berjudul: **”Paradigma Penciptaan Karawitan Cokrowarsito, Marto Pangrawit dan Nartosabdho”** pada tanggal 18 Desember 2010 di Gedung GKU Fakultas Seni Pertunjukan (FSP) Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta

Demikian pernyataan diberikan, kepada semua pihak terkait harap maklum dan dapat digunakan seperlunya.

Surakarta, 20 Desember 2010

Dekan Fakultas Seni Pertunjukan



[Signature]
I Nyoman Sukerna, S.Kar., M.Hum
NIP 196203061983031002